

Czy metaforę można zobaczyć?

Żeby wyjaśnić, jak doszło do takiego pytania, należałoby zacząć od krótkiej zresztą i półprywatnej historii. Pojęcie metafory ma u nas w sztukach wizualnych pewne prawa obywatelstwa od wczesnych lat pięćdziesiątych, kiedy to Tadeusz Kantor nazwał swoje nie wystawiane wówczas obrazy „metaforycznymi”. Termin powrócił wraz z wystawą „Metafory”, którą w roku 1962 zorganizował Ryszard Stanisławski najpierw w Sopocie, potem w Warszawie. Był to moment, kiedy na światowych rynkach sztuki zanotowano gwałtowny spadek zainteresowania tzw. informelem – niefiguratywnym i niegeometrycznym malarstwem samego tylko gestu i swobodnie formowanej obrazowej substancji.

W sytuacji tej wystawa „Metafory” ukazywać miała te możliwości dawniejszej i nowszej malarskiej figuracji, która – równie daleka od „abstrakcji”, co od „natury” – miała swe źródło w poetyckim świecie symbolizmu i nadrealizmu, penetrowała obszary wyobraźni raczej niż rzeczywistości postrzeganej, nie lękała się daleko posuniętej transformacji wątków i motywów przedmiotowych. Wystawie patronowali Malczewski i Witkacy, Kantor i Wróblewski. Obok Mikulskiego, Brzozowskiego czy Nowosielskiego na czołowe pozycje wysuwali się Jan Lebenstein, Alina Szapocznikow, Jerzy Tchórzewski, Zbigniew Makowski. Formowała się, czy odnajdywała raczej, konstelacja malarska, która i dzisiaj określa odrębne oblicze naszych sztuk plastycznych.

Miałem w tym jako praktykujący jeszcze wówczas krytyk swój udział, zawsze zresztą byłem przekonany, że związki poezji i malarstwa były i są, właśnie w sferze figuracyjnej, w sferze obrazowania, bardzo bliskie, że w szczególności malarstwo XIX, a i XX w., z najbardziej awangardo-

* Tekst pochodzi z: „Teksty” 1980, nr 6.

wym włącznie, jest tak mocno i wszechstronnie powiązane z literaturą, jak – powiedzmy – malarstwo i cała w ogóle sztuka średniowieczna z teologią, hagiografią, liturgią. Bez pewnej przynajmniej znajomości twórczości literackiej i jej problemów kroku tu zrobić nie sposób.

Nie było tedy przypadkiem, iż pilnie bacząc, co się u sąsiadów dzieje, z niemałą satysfakcją odnalazłem w słynnym tekście Jakobsona zdanie o metonimiczności kubizmu i metaforyczności malarstwa nadrealistycznego. Rysowała się w nich perspektywa jednej, wspólnej interdyscyplinarnej poetyki dla sztuki słowa i dla sztuk wizualnych. Za tym zaś szłaby możliwość lepiej niż dotychczas ugruntowanego teoretycznie i metodologicznie stosowania pewnych wspólnych terminów określających cechy stylowe dzieła, twórcy, nurtu artystycznego czy całego okresu, terminów takich, jak klasycyzm, romantyzm, realizm, naturalizm, symbolizm, ekspresjonizm, kubizm właśnie czy nadrealizm. W tym też sensie próbowałem stosować Jakobsonowską dychotomię metafora – metonimia do badań nad rysującym się wyjątkowo niejasno problemem „stylu XIX wieku”. Wychodziłem od konkretnych, jednostkowych analiz określonych dzieł i artystów, kończyłem na wnioskach i obserwacjach bardziej ogólnych, starałem się uwzględniać nie tylko twórczość o charakterze „przedstawiającym”, ale również swoiste właściwości stylotwórcze XIX-wiecznej architektury i urbanistyki.

Oczywiste było przy tym dla mnie, że na niewiele tu się przyda „kalkowanie” analiz, teoretycznych definicji i uogólnień literaturoznawstwa. Że rysunkowa, malarska, rzeźbiarska, architektoniczna czy urbanistyczna „figuracja” jest czymś innym aniżeli tylko wizualną ilustracją takich czy innych poetyckich tekstów, wątków tematycznych, motywów. Że – żeby ograniczyć się do jednego tylko przykładu – jeżeli wielki wizjoner, jakim był Wiliam Blake, w sposób „dosłowny” usiłuje zobaczyć apokaliptyczną „Niewiastę obleczoną w słońce”, to niezależnie od osobliwej wymowy wizualnego rezultatu trudno powiedzieć, że udało mu się zobaczyć metaforę niesioną przez językową formułę, zobaczył dość stereotypowy mimo wszystko wizerunek Niewiasty w słonecznej aureoli.

Bo, czy w ogóle *metaforę można zobaczyć*? Czym musiałyby być metafora, czym musiałyby być metonimia i wszystkie inne tropy klasycznych poetyk, żeby można było o nich mówić w sensie *nie tylko metaforycznym* na gruncie innym niż literacki? Czy taka ekstrapolacja dobrze

określonego przecież – jak zakładam – na gruncie językowym terminu w ogóle jest możliwa?

I czy jest celowa? A ponadto: Jakie byłyby koszty takiego manewru? Bo może musiałby to być powrót na pozycje psychologizmu poprzez – jak u Jakobsona – patologię ośrodków mowy, albo poprzez psychoanalizę, jak to ostatnio próbuje robić – za Lacanem – teoretyk sztuki filmowej C. Metz, czy wreszcie poprzez jakąś archetypologiczną charakterologię, jak to proponował Gilbert Durand? A jeśli nawet nie psychologizm, to może czysto w gruncie rzeczy opisowa, bachelardowska fenomenologia wyobraźni? Może jakaś ogólna teoria znaków, w obrębie której mieściłaby się również kategoria „znaków ikonicznych”, dla mnie z różnych względów raczej wątpliwa? Czy wreszcie jeszcze ogólniejsza teoria wszelkiej normowanej społecznie wymiany i reprodukcji – narzędzi, usług konsumpcyjno-seksualnych, komunikatów, proponowana swego czasu – w dobie jej szczytowej świetności – przez strukturalistyczną diarchię językoznawczo-antropologiczną?

Z lepszym czy gorszym skutkiem próbowałem po kolei i razem wszystkich bodaj wyliczonych tu dróg, drożyn i bezdroży. To jednak umacniało mnie tylko coraz bardziej w przekonaniu, że tak naprawdę to tekst literacki jest tekstem (choć każdy tekst ufundowany jest – jakby powiedział Ingarden – bytowo na jakimś substancjalnym, obrazotwórczym substracie – brzmieniowym, rękopiśmienniczym czy typograficznym), a obraz wizualny – rysowany, malowany, rzeźbiony, zabudowujący i współkształtujący nasze przestrzenne otoczenie – obrazem (choć niesie również i struktury, które można by nazwać paratekstowymi). Że ponadto trzeba bardzo dużo dobrej woli, by nazwać wszystkie wymienione tu technologie wizualizacyjne językiem, bo cóż to za język, który obywa się bez alfabetu, bez mniej więcej ustalonego słownika i składni, w którym dystynkcje mogą być dowolnie liczne, dystansy między nimi dowolnie małe, opozycje zmieniają się od przypadku do przypadku, a skale podlegać mogą – i muszą – jak najdalej idącemu uciągleniu, jednym słowem język, którego zasadą naczelną jest nie operująca danymi z góry elementami kombinatoryka, ale swobodnie różnicujące obrazy postaciowanie.

Ale czyż już Giambattista Vico nie wiedział, że poezja jest starsza od mowy artykułowanej, że jej tworzywem mogło być na początku *wszystko*: ożywione przez wyobraźnię ludzi pierwotnych przedmioty mar-

twe, Jowiszowe grzmoty i pioruny, całe „ogromne, żywe ciało nieba” i całe równie żywe i wielkie „ciało” ziemskiej Natury, a także ich własne „gwałtowne i burzliwe namiętności”, które „umieli wyrażać tylko wyciem i pomrukami”.

Dodajmy tu Leonardowskie obłoki, które „pobudzały go do pięknych wynalazków różnych rzeczy”, dodajmy jego starą, splekaną, pokrytą liszajami i zaciekami ścianę, dodajmy to, co nam współczesna nasza archeologia prehistoryczna może powiedzieć o wyłanianiu się obrazowych pierwowzorów ze stalaktytowych nawisów w jaskiniach, z przypadkowej płataniny linii gryzmołonych w zalegającym na ich dnie mule, z rytualnych makijaży, strojów i obrzędów, a jasne stanie się dla nas, że na początku nie było ani znaku, ani słowa, na początku był obraz – obraz-gest, obraz-maską, obraz-„hieroglif” – w całej swej poetyckiej, kreacyjnej sile i potędze, a potem dopiero jego kontemplacyjna lub konfabulacyjna, logiczna (co znaczy też – przypomina Vico – szacująca, przedmiotowa) *artykulacja i interpretacja*.

Powróćmy jednak do rzeczy.

Każdy komunikat, niezależnie od użytego medium i od uwarunkowanej odpowiednią technologią jego struktury morfologicznej, ma swą stronę czy warstwę „pierwszą” – „przedmiotową”, „praktyczną”, „referencyjną”, „denotacyjną”, czyli – mówiąc inaczej – podejmuje pewien *temat*, wprowadza określone przedmiotowe *motywy*, rozwija takie czy inne *wątki* opisowe czy narracyjne, sugeruje właściwe mu – choćby nawet najbardziej „prywatne” – *tło* historyczne bądź mitologiczne, stawia odbiorcę w obliczu pewnego prezentowanego właściwymi sobie *środkami uniwersum*.

My, historycy sztuki, warstwę tę nazywamy ikonograficzną, badają ją ikonologowie. Każdy komunikat ma jednak również i stronę czy warstwę „drugą” – „podmiotową”, „dekoratywną”, „konotacyjną”, tzn. jest przekazywany w taki, a nie inny sposób, za pośrednictwem takich, a nie innych *formuł*, *wyglądów* i *konfiguracji*. To zaś każe odbiorcy zastanawiać się nie tylko nad treścią przekazu, ale i nad zastosowaną przez nadawcę komunikatu strategią. Najogólniej biorąc nadawca ma tu dwie możliwości: zastosowana przez niego strategia może być bądź to strategią *maksymalnej pewności* – trzymać się pewnego powszechnie przyjętego *decorum* (stąd „dekoratywność”) repertuarowego i konstrukcyjnego, bądź też przeciwnie – może być strategią *maksymalnego ryzyka*

– działać na zasadzie zaskoczenia, szoku, łamania obowiązujących reguł i obyczajów. W ten sposób druga warstwa przekazu kieruje uwagę odbiorcy nie ku samemu prezentowanemu uniwersum, ale ku *autorowi* tej prezentacji, ku jego strategicznym racjom i motywacjom, jego twórczemu *ingenium*, ku osobistemu czy też dzielonemu z reprezentowaną przez niego orientacją, środowiskiem, epoką *stylowi* wypowiedzi.

Otóż wydaje mi się, że jeśli chcemy mówić o możliwości zobaczenia (zauważenia, dostrzeżenia) metafory czy metonimii, czy jakiegokolwiek innej figury poetyckiej nie tam, gdzie ich status i cechy szczególne są względnie dobrze określone, tj. w tekście słownym, ale w niejęzykowym przekazie wizualnym, rozróżnienie dwu warstw czy stron przekazu, które tu przypomniałem, stanie się dla nas nader istotne.

Istotne dlatego, że zdaniem moim teren naszych poszukiwań powinniśmy ograniczyć wyłącznie do warstwy „drugiej”, konotacyjnej, obrazowego przekazu. Bo jeśli nawet „warstwa pierwsza”, denotacyjna, nie tłumaczy się nam „wprost”, jeśli prezentowana w niej sytuacja przedmiotowa wydaje nam się na tyle dziwna, że domaga się w naszym przekonaniu jakiegoś dodatkowego, „innego” wyjaśnienia, albo przeciwnie – jeśli zaczynamy podejrzewać, że za jej „zwyczajnością” kryje się coś niedopowiedzianego, nieporównanie bardziej doniosłego i znaczącego, że prezentowane postaci i przedmioty grają przed nami „role”, których właściwy „głębszy” sens jest dla nas ukryty, to wchodzimy wówczas na teren interpretacji alegorycznej bądź symbolicznej, której reguły dobrze są ugruntowane w naszej śródziemnomorskiej tradycji kulturowej co najmniej od czasów Pitagorasa i uczonych aleksandryjskich komentatorów *Biblii*.

Inaczej ma się sprawa, gdy „dziwny”, „niecodzienny”, niejednoznaczny zaczyna nam się wydawać nie prezentowany w przekazie przedmiot, ale sam sposób prezentacji. Tu jednak warto może posłużyć się szerzej nieco skomentowanym przykładem, który o tyle może będzie na miejscu, że funkcję interpretatora malarskiego przekazu obejmie w nim poeta.

Myślę tu o *Generale Dembińskim* Henryka Rodakowskiego¹. W warstwie pierwszej, denotacyjnej, jest to portret historyczny, polski generał, uczestnik napoleońskich kampanii i dwu powstań, obu przegra-

¹ Streszczam tu wyniki analizy przeprowadzonej przeze mnie w innym miejscu.

nych. Generał ubrany jest w gruby, sukienny, dość spracowany mundur. Siedząca jego postać wyłania się z ciemnego, nieznacznie tylko ożywionego rudawym blaskiem tła namiotu, na zaścielone czerwienią siedzisko rzucona jest futrzana szuba, w głębi – potraktowana szkicowo, umyślnie jakby nie dopowiedziana, scena biwakowa. Zasepiony generał wsparł brodę na dłoni – jedyny to bodaj w naszej ikonografii, odbiegający od bohaterskich czy cierpiętniczych stereotypów, wizerunek przywódcy myślącego.

To pierwsze, przedmiotowe znaczenie można by dalej interpretować symbolicznie, odnajdując w postaci generała, który duma na żołnierskim biwaku, symbol narodowego losu, „mądrości po szkodzie”, tułactwa. Można by interpretacji symbolicznej, przylegającej do naszej szczególnej sytuacji historycznej, przeciwstawić interpretację alegoryczną. Generał stałby się wówczas personifikacją Melancholii, a jego miejsce byłoby w owej wielkiej rodzinie dzieci Saturna, w której znajdzie się i średniowieczny Hiob z romańskich kapiteli, i Dürerowski Archanioł Gabriel ze słynnej ryciny *Melancholia I*², i samotny, anonimowy *Olbrzym Goi*, i *Myśliciel Rodina*, w naszej zaś rodzimej tradycji – świątkowy Frasnoblwy, Matejkowski Stańczyk z *Hołdu pruskiego*, jak i ostatnie tego wątku wcielenie, *Prorok Tadeusza Brzozowskiego*, prześmiewczy, tragiczny, Chrystusowy i kabotyński zarazem król, błazen, mędrzec i szaleniec – najpełniejsza, najbardziej bodaj uniwersalna i polska zarazem wersja archetypowego czy – jak chce Jan Białostocki – „ramowego” tematu.

Zauważmy jednak od razu, że obie te zasugerowane tu interpretacje samego przedmiotowego wątku są w stosunku do tego, co widać na obrazie, w jakiś sposób *naddane*. Rysy pewnej szorstkiej, realistycznej dosadności w tym skądinąd bardzo przecież akademickim portrecie pozwoliły go interpretować zgoła jeszcze inaczej. W mocno zapartej na szeroko rozstawionych nogach postaci generała niechętny czegoś artyście czy tematowi krytyk paryskiej gazety „Le Constitutionnel” dopatrywał się „poczmistrza omnibusu”, a znów karykaturzysta z „Journal pour Rire” natrząsał się z jego wąsów i tłumaczył obecność w obrazie wywróconego cebrzyka – pragnieniem zmycia głowy Rosjanom.

² Idę tu za niepublikowaną jeszcze interpretacją *Melancholii I*, którą proponuje francuski badacz świata renesansowych pojęć i wyobrażeń, Claude Gaignebet [por. publikację: C. Gaignebet, *À plus hault sens*, Paris 1986; przyp. red.].

Co to wszystko ma wspólnego z czymś, co byśmy mogli nazwać obrazowaniem metaforycznym? Nic zgoła. Jesteśmy tu ciągle jeszcze w pierwszej, denotacyjnej warstwie obrazu, która, jak warto po drodze zauważyć, daleka jest od jednoznaczności i może być dekodowana na bardzo różne sposoby. Na tym polega ów brak ustalonego słownika wizualnego przekazu, o którym wspomniałem na wstępie. Zastępują go pewne ikonograficzne stereotypy, których znajomość bynajmniej nie jest powszechna, co prowadzić może do różnych, takich czy innych jeszcze nieporozumień.

A warstwa konotacyjna – w naszym przypadku – warstwa konotowanych przez obraz wyglądown? Jak wiadomo, namalowany w roku 1852 portret oglądał w pracowni Rodakowskiego Norwid, któremu portretowany generał pojawił się na obrazie jako „wygnań i więzień król”:

Chorągwi za nim krew? czy łuny szyba czerwona?
Przeszłości jakiejś tło – co się rozdziera ... i kona!³

Jesteśmy tu w niewątpliwym kręgu wypatrzonej w obrazie, i tylko w obrazie, metafory. W interpretacji poety rudobrunatne tło namiotu przeistoczyło się w „chorągwi krew”, w czerwoną szybę łuny, uchyloną jego poła ukazuje już nie żołnierski biwak, ale konającą heroiczną przeszłość. Tego heroizmu jest zresztą w wierszu więcej. Przerzedzone – trzeba to wyraźnie powiedzieć – włosy generała zmieniają się w „włosa snop, co z hełmu zda się grzywą”, wywrócona faska prochu, która tak śmieszyła paryskiego żartownisia, razem z rozłożoną mapą to

Granitu przy nim słup ręką budzony z uśpienia
Przedpotopowy tom dziejów i rysów stworzenia.

Poetycka wizja rozwija się dalej, pojawia się w niej również i otwierająca bezkresną topograficzną i historyczną przestrzeń metonimia, która toruje drogę symbolicznemu przetworzeniu postaci Generała:

Sybirskie – futro wziął i rękę waży leniwą
Acz mu należy się, więzień i wygnań królowi.

Czy to wszystko można rzeczywiście zobaczyć w obrazie?

³ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. I, s. 253.

Można – jak się bardzo chce. To nic, że pewne szczegóły się tu nie zgadzają. Obraz wyrzucił wrażliwą wyobraźnię odbiorcy-poety z orbity biernego oglądania, uruchomił mechanizmy *przenoszące* ją w nowe, nieoczekiwane dla niej samej układy i obszary. Rezultat owego „przeniesienia” został przez poetę w jego tekście zwerbalizowany, co oczywiście jest przypadkiem dość szczególnym.

Ale tu wniosek ogólniejszy. Postrzeżenie metafory wymaga *aktywnego współuczestnictwa w grze* proponowanej przez autora-nadawcę przekazu. W przekazie słownym propozycja taka jest, jak powiada Jakobson, „odrzucona na oś syntagmatyczną”. Jest przez to bardziej jawna, wyraźniej dostrzegalna. Ale i ona może być przyjęta lub odrzucona – jako błąd, nonsens, niezrozumiałe dziwactwa, epatowanie szukającego „pierwszych znaczeń” odbiorcy. W przekazie wizualnym, który taką *osobną* oś syntagmatyczną nie dysponuje, w którym wszystko, co jest do powiedzenia, powiedziane jest na jednej syntopicznej płaszczyźnie, propozycja przeniesienia obrazowego jest mniej wyraźna, mniej obowiązująca, bardziej, rzecz by się chciało, ukryta.

W czym? Sięgnijmy do następnego przykładu. Będzie nim karton *Znak* z Grottgerowskiego cyklu *Lituanii*⁴.

Pamiętamy go chyba dobrze. Zadzierzgnięty w tym kartonie wątek tematyczny jest nader prosty. Noc, wewnątrz tak mocno osadzonej w naszej poetyckiej topice „chaty leśnika”. Zmorzony snem na ławie, gotowy do pójścia w las bohater. Kołatająca w okno dłoń. Zerwana ze snu kobieta, wedle opinii współczesnych zbyt jak na żonę powstańca rozebrana i rozespana, co poważnie brano za złe artyście. A przecież owa reakcja nader jest znamienna. Coś się tu przesunęło w patriotycznym stereotypie, w obrazowanie wkradła się jakaś wyglądowa, konotacyjna dwu- czy wieloznaczność. „Chata leśnika” przekształciła się w zakłętą, przesyconą nie tak znowu rzadkim u artysty zmysłowym czarem, pałac snów i baśni. Ma w tym oczywisty swój udział mistrzowskie operowanie grą ciepłych i zimnych światła i cieni, czające się po kątach mroki, złocista poświata wypełniająca wnętrze.

Owo zachwianie stereotypu w warstwie pierwszej, w warstwie de-sygnowanej przez karton ikonograficznej fabuły, obudzić może w podejrzliwym widzu daleko idące wątpliwości. A może było zupełnie ina-

⁴ Cykle Grottgerowskie analizowałem w książce *Interregnum* (Warszawa 1975), gdzie po raz pierwszy próbowałem stosować Jakobsonowską dychotomię metafora – metonimia.

czej? Może leśnik – chmurny, małomówny chłop litewski – nie pójdzie do powstania, a po prostu w bór, tropić zwierzynę, ustępując miejsca w ciepłej alkowii pukającemu w okienko młodemu panu ze dwora? Co zaś będzie potem, gdy powstanie rzeczywiście wybuchnie, to już zupełnie inna historia, i nie nam snuć ją dalej. Oczywiście sam pomysł takiej interpretacji jest absurdalny, bo są przecież i inne kartony narracyjnego cyklu. A nawet gdyby ich nie było, gdyby z całego cyklu zachował się tylko ten jeden, to i tak przewidujący artysta nie pozwoliłby nam na taką interpretacyjną dewiację. Metafora zakłętego pałacu snów, marzeń erotycznych i baśni, w który obrazotwórcza XIX-wieczna wyobraźnia artysty – i widzów – rada by była przeobrazić zwykłą chatę leśnika, została w *tymże samym kartonie* jak gdyby przyhamowana pewnym nader znaczącym synegdochicznym szczegółem: nad okienkiem uważny oglądaczy zobaczy przypiętą do belki popularną soplicowską rycinę, na której sam naczelnik Kościuszko „z oczyma / Podniesionymi w niebo, miecz oburącz trzyma”. Poprzez tę rycinę otwiera się w kartonie metonimiczna perspektywa na całą insurekcyjną tradycję i na dalszą narracyjną kontynuację cyklu.

Możemy być spokojni: leśnik pójdzie do powstania i zginie, wierna jego żona odlewać będzie na ogniu powstańcze kule (znowu synekdocha), by potem na zesłaniu w sybirskiej kopalni, przemienionej przez artystę w świętą grootę objawień, wyciągnąć gestem alegorycznej Nadziei ręce do Panny, „co Jasnej broni Częstochowy / I w Ostrej świeci Bramie”.

Przy całej swej niespokojnej, romantycznej wyobraźni Grottger był przecież i pozostał do końca krótkiej swej twórczości artystą formacji akademickiej; strategia obrazowania, której przestrzegał, nie była strategią jednostronnego, nieobliczalnego w skutkach ryzyka, była strategią zachowującej *decorum* pewności. Metaforyczne rozkołysanie obrazów i znaczeń przyhamowywał i stabilizował ujednoznaczniającą tok narracji metonimiczną synekdochą, posłuszny w tym „dekoratywnym” wymogom eklektyczno-akademickiego stylu lat, w których zamknęła się jego twórczość.

Kiedy i jak doszło do ich przełamania? Pełne ryzyko metafor *Rozebrana* podejmie w swej balladzie z roku 1881 Norwid. Ale Norwida nikt nie czytał. A w malarstwie? Sięgnijmy do kolejnego przykładu. Będzie nim znów portret, ale portret dosyć szczególny, namalowany w roku 1903 przez Jacka Malczewskiego *Hamlet polski*.

Obraz wydaje się tym razem jawnie alegoryczny. Sportretowany w nim Hamlet polski – malarz, kiepski pono, ale o dobrym nazwisku, Aleksander Wielopolski, znalazł się na rozstaju, w rozwidleniu pitagorejskiego Ypsylonu, między dwiema kobietami. W klasycznym ujęciu, od którego, jak chce Angus Fletcher, zaczyna się cała w ogóle historia europejskiej alegorii, te dwie kobiety to dwie drogi, między którymi heros-Herakles dokonać ma wyboru: droga trudnej cnoty i droga upojnej rozkoszy. Ale w wersji Malczewskiego dwie drogi życia przeobrażają się w dwie Polski: starą, dostojną, przyodzianą w szlacheckie kontuszowe splendory, z godnością wznoszącą w górę skute ręce, i młodą, zbuntowaną, nagą, w strzępach ludowej zapaski, spazmatycznym ruchem – z krzykiem – rwącą swe okowy. Dwie Polski? Ta starsza ma na głowie wieniec z kłosów, młodsza otoczyła kolorową krakowską chustkę wieniec rozkwitłych maków⁵. To już nie dwie Polski: to kłosonośna Demeter-Ceres „ona bożka kłosów” i „wieńczona makiem” jej córka, którą na wiejskiej miedzy porwał „Pluton, ogniem wylatując z krzaków”. Córka Cerery – już nie niewinna, dziewczęca Kora, ale zgwałcona przez władcę podziemi mściwa Persefona-Hekate, „ta, która przynosi zagładę”. „Ogień się nie jął jej zimnych włosów”, cieszył ją krzyk nocnych ptaków i wróciła na ziemię, do matki.

„Abyś piekielne w domu jajo zniosła”. Piekielne jajo – kukułcze jajo, wracająca z zesłania, rwąca kajdany Kora-Leda piekiel – mroczna, iście infernalna metafora kończy tę polską *katabasis eis antron*. Malczewski, malarz Elenai, malarz Eloie nie mógł nie znać ciemnego wiersza poety – na lekturach Słowackiego wychowywał go od dzieciństwa ojciec. Od wiersza też tu zapewne, inaczej niż w przypadku Rodakowskiego i Norwida, się zaczęło. Ale na malarskiej ilustracji czy raczej transpozycji wiersza bynajmniej się nie skończyło. *Patrząc* na obraz, widzi się dużo więcej. „Polski Hamlet”, malarz, zamiast rycerskiej kolczugi przodków ma na sobie dziwnie przypominający taką kolczugę sweter, na sweter nałożył jakieś renesansowe, prążkowane wdzianko, a przepasany jest żołnierską ładownicą, w którą powkładał nie naboje, ale tuby z farbami. Tak zbrojny mija obojętnie obie kobiety, kroczy somnambulicznie przed siebie, obskubując płatki trzymanej w dłoni stokrotki. Malowany gładko, „neutralnie”, jest cały jakby pod szklistym kloszem. Zjawy,

⁵ Nawiązuję tu do interpretacji zaproponowanej na moim seminarium przez panią Krystynę Czerni.

które zostawił za sobą, są dużo od niego krwistsze, dużo rzeczywistsze, nieporównywalnie bardziej realne.

Podjętą poetycką metaforę malarz przeobraził na płótnie w ten jej szczególny gatunek, który poetyka nazywa ironią. Przeobraził i tym razem naprawdę pozwolił w całej jej obrazowej konkretności *zobaczyć*.

Czy mamy pójść jeszcze dalej? W wieku XX malarstwo *jawnie metaforyczne* stało się faktem. Przykłady można by już teraz mnożyć do woli. Poprzestańmy znowu na jednym, ostatnim już, którego nie sposób pominąć.

Ontolog Czystej Formy, Witkacy, odrzucił całkowicie lub prawie całkowicie „pierwszą”, denotacyjną warstwę obrazowania, zamienił ją w bezkształtną, skłębioną „bebechową” miazgę. Zachował jednak jej ewokacyjne, uruchamiające mechanizm wyobraźni funkcje, którym dał nazwę „napięć kierunkowych”. Zachował także – wbrew pozorom – pewne znamienne tematyczno-ikonograficzne odniesienia. Pod względem bowiem *ikonograficznym* dzieło malarskie Witkiewicza prezentuje się w sposób zastanawiająco zwarty i czytelny. Witkiewicz ma ustalony repertuar motywów, którymi operuje: owe człeko- i zwierzkształtne, krygujące się przed sobą bądź kłębiące się i pożerające wzajemnie w „ogólnym zamieszaniu” hybrydyczne twory, czasem tajemnicze i demoniczne, czasem groteskowe i nieodparcie śmieszne. Ma też własny zestaw tematów, do których uparcie, mimo woli, zdawać by się mogło, powraca – stworzenie świata, kuszenie Adama czy świętego pustelnika, apokaliptyczna walka wszystkiego ze wszystkim, chaos powszechny, w którym wszystko gubi się i zatracą, czy też z którego wszystko na nowo i na ślepo się rodzi. Cała ta tematyka zamyka się w cykl o odwiecznym, eschatologicznym znaczeniu.

Cykl, który opowiada o tworzeniu się i samozagładzie światów, o wszechobecnej biologicznej żądzy istnienia, łączenia się, prokreacji, emulacji i eksterminacji wzajemnej. Artysta nazywał to „malowaniem potworów”. Historyk sztuki mówiłby o wątkach „teriomorficznych” obecnych od wieków i tysiącleci w sztuce Starożytnego i Dalekiego Wschodu, ludów stepowych, barbarzyńców z epoki wędrówki ludów, w romańszczyźnie, potem u Boscha, Rubensa, Goi, w animalistyce Delacroix, w jurnej fantastyce Böcklina, w pazurzastych chimerach i kosmatych faunach właśnie Malczewskiego, potem w corridach i minotauromachiach Picassa, u ekspresjonistów i nadrealistów wreszcie

– żeby przypomnieć tylko Kandinsky’ego i Maksa Ernsta, zastanawiająco chwilami Witkacemu bliskich, a tak przecież od niego i od siebie różnych.

Cała ta sztuka rodząca się i powracająca pod znakiem Bestii ma zapewne swoje głębokie źródła archetypiczne, ma jednak też swe określone odniesienia historyczne i kulturowe. Właściwa jest przecież epokom cywilizacyjnym kryzysów i przesileń, mobilności całych populacji, powstawania i rozpadania się imperiów, pogrążania się całych społeczeństw w feudalną anarchię i wynurzania się z niej nie najtrwalszych feudalnych czy feudalnopodobnych hierarchii.

Cała też ma swoją własną, nie tak znowu nam obcą poetykę. W swej warstwie obrazującej, warstwie konotacyjnej jest jedną *wielką metaforą* tak właśnie i tylko tak *widzianego* czasu zamętu.

To chyba wszystko. Pozostałoby sformułować pewne konkluzje.

Powiedziałem, że metaforę w obrazie wizualnym można zobaczyć – można dostrzec, jeżeli się bardzo chce. Dodam – i jeżeli się potrafi. Jeżeli do przekazu artysty – rysownika, malarza, rzeźbiarza, także i architekta – podejdziesz się aktywnie i kompetentnie, jeżeli podejmie się proponowaną przez niego grę, grę trudną, bo zawsze otwartą, nie tylko chyba na gruncie malarstwa. Grę, dodajmy, z *niepełną informacją*, bo w przeciwieństwie (ale czy tak całkiem) do literatury, informacyjnie chybotliwa może być dla nas już nawet pierwsza, denotacyjna, ikonograficzna warstwa przekazu. Któż z nas, nawet specjalistów, wie do końca i na pewno, o co chodzi w obrazach oglądanych przez nas w muzeach i galeriach? Ikonologowie wciąż mają z tym pełne ręce roboty. A cóż dopiero zwykła publiczność. Francuzi oglądający na paryskim Salonie Matejkowskiego Rejtana byli przekonani, że to dzielni Polacy wyrzucają za drzwi tureckiego posła. I to jest raczej reguła. W o ileż lepszej sytuacji są muzykologowie, gdzie wszystkie wątki, tematy, motywy „pierwszej” warstwy są wyłącznie – czy prawie wyłącznie – emotywno-abstrakcyjne.

My musimy wiedzieć, co jest na obrazku, bo od tego zależy dalszy krok w grze interpretacyjnej proponowanej nam przez twórcę – *interpretacja warstwy konotacyjnej*. W naszym przypadku stanowi ją, jakby powiedział Roman Ingarden, warstwa „ujawnionych wyglądów”, bo tylko takimi „naocznymi” konotacjami dysponujemy. Z ich „chybotliwości”, z nakładania się jednych na drugie mniej lub więcej utartych klisz, sche-

matów, stereotypów wyobrażeniowych, staramy się wywnioskować, czy poza ich znaczeniem „pierwszym”, ikonograficzno-ikonologicznym, alegorycznym, symbolicznym, nie ukryło się „drugie”, głębsze, bardziej jeszcze istotne znaczenie przekazu, informujące nas o samym sposobie widzenia świata proponowanym nam przez jego nadawcę.

Mającą miejsce w przekazie – literackim, malarskim, muzycznym – konotacja takiej czy innej warstwy przedmiotowej, referencyjnej, wychodzi zawsze od pewnego modelu czy systemu klasyfikacyjno-relacyjnego denotowanego uniwersum. Jest to coś w rodzaju mapy, na której krzyżują się granice różnych, większych i mniejszych obszarów znaczeniowych i na którą naniesione są obowiązujące odległości między poszczególnymi punktami. Konotacja interesującego nas denotatu to umieszczenie go na takiej mapie, w takim, a nie innym jej miejscu, w sieci takich, a nie innych klasyfikacyjnych rozgraniczeń i dystansów.

Dysponując taką mapą w jakimś przynajmniej stopniu wspólną dla nadawcy i dla odbiorcy, nadawca przekazu rozpocząć może swą grę poetycką. Jeżeli polega ona jedynie na przeniesieniu pionka-objektu, jak figury na szachownicy, z pola na pole, bez naruszenia dzielących pola dystansów – gra ma charakter metonimiczny: miejscami zamieniają się tu element ze zbiorem, wewnątrz zbioru z jego domknięciem, poprzednik z następnikiem, część z całością. Pozwala to ukazywać prezentowane obiekty w nowych, nieoczekiwanych dla nich perspektywach i aspektach, zbliżać i oddalać plany, ogniskować lub poszerzać kąty widzenia. Gra o charakterze metaforycznym jest jednak czymś więcej: jest zmianą samej mapy, samej szachownicy, układu i rozgraniczeń pól. Czy może nawet czegoś jeszcze: topologii – przesądzającej o ich sąsiedztwie – o ich rozległości, jak również odległości wzajemnej (żeby już pozostać przy analogiach mnogościowo-matematycznych).

To w takiej właśnie, i tylko w takiej sytuacji dojść może do pięknego, nieoczekiwanego spotkania na prosektoryjnym stole – czy to będzie wiersz poety, czy płótno malarza – maszyny do szycia z parasolem. Trzeba było na to tylko trochę czasu, tyle, ile dzielić miało jeszcze Lautréamonta od XX-wiecznych awangard. W roku 1918 pisał w „Nord-Sud” Pierre Reverdy:

Obraz jest czystą kreacją umysłu. Nie może się on zrodzić z porównania, lecz ze zbliżenia dwu rzeczywistości mniej lub bardziej od siebie oddległych. Im bardziej powiązania istniejące między tymi zbliżonymi rzeczywistościami będą

odległe i trafne, tym obraz będzie silniejszy, tym większą będzie posiadał siłę emotywną i realność poetycką. Dwu rzeczywistości, które nie pozostają względem siebie w żadnym stosunku, nie można zbliżyć z pożytkiem.

Reverdy tak napisał, bo był kubistą, bo jeszcze wierzył, że na mapie konotacyjnej obowiązuje, jeśli nie jakaś ustalona metryka, to przynajmniej jakaś ustalona topologia. Ale gdy to pisał, zjeżdżali już przecież do Paryża ze swej szwajcarskiej wilegiatury dadaści i zanosilo się na nadrealizm.

W roku 1920 ukaże się w poważnym czasopiśmie „La Nouvelle Revue Française” artykuł najwybitniejszego może z ówczesnych francuskich krytyków, do cna dziś zapomnianego Jacquesa Rivière’a, artykuł zatytułowany *Réconnaissance à Dada*. Za co Rivière był wdzięczny dadaistom? Cytuję: „*Il est impossible à l’homme de dire quelque chose qui n’ait point de sens*” („Jest niemożliwością, żeby człowiek powiedział coś, co by było całkowicie pozbawione sensu”). Dadaści bardzo tego chcieli, bardzo się starali, ale nawet i im nie wyszło. I za to doświadczenie winniśmy im, zdaniem krytyka, głęboką wdzięczność. Wyinterpretować bowiem – jeśli nie w warstwie denotacyjnej, to w warstwie konotacyjnej – można wszystko i dużo jeszcze więcej. I na to właśnie liczy twórca decydujący się na strategię maksymalnego ryzyka. Liczy, że zburzy obrazowe stereotypy, które przesłaniają nam świat, i odnowi nasze spojrzenie.

Ale mord, którego dokonuje na naszych przyzwyczajeniach, jest mordem tylko *in effigie* – rytualnym obrzędem, po którym wszystko, no, może prawie wszystko, wraca na swoje miejsce. Stereotypy bowiem bardzo są uparte.